

Loiperdinger, Martin

"Sieg des Glaubens". Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda

Herrmann, Ulrich [Hrsg.]; Nassen, Ulrich [Hrsg.]: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*. Weinheim u.a. : Beltz 1993, S. 35-48. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 31)



Quellenangabe/ Reference:

Loiperdinger, Martin: "Sieg des Glaubens". Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda - In: Herrmann, Ulrich [Hrsg.]; Nassen, Ulrich [Hrsg.]: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*. Weinheim u.a. : Beltz 1993, S. 35-48 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-105694 - DOI: 10.25656/01:10569

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-105694>

<https://doi.org/10.25656/01:10569>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Zeitschrift für Pädagogik

31. Beiheft

Zeitschrift für Pädagogik

31. Beiheft

Formative Ästhetik im Nationalsozialismus

Intentionen, Medien und Praxisformen
totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung

Herausgegeben von
Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder benützte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VG Wort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 8000 München 2, von der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 1993 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Herstellung: Klaus Kaltenberg
Satz (DTP): Satz- und Reprotechnik GmbH, Hemsbach
Druck: Druckhaus Beltz, Hemsbach
Printed in Germany
ISSN 0514-2717

Bestell-Nr. 41132

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
ULRICH HERRMANN / ULRICH NASSEN	
Die ästhetische Inszenierung von Herrschaft und Beherrschung im nationalsozialistischen Deutschland	9
PETER REICHEL	
Aspekte ästhetischer Politik im NS-Staat	13
<i>Mediale Symbolisierungen und ästhetische Praxis der totalitären Herrschaft über Wahrnehmung und Bewußtsein</i>	
MARTIN LOIPERDINGER	
„Sieg des Glaubens“ – Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda	35
ELKE HARTEN	
Der nationalsozialistische Regenerationsmythos in Museen, Ausstellungen und Weihehallen	49
ULRICH LINSE	
Der Film „Ewiger Wald“ – oder: Die Überwindung der Zeit durch den Raum	57
THOMAS ALKEMEYER / ALFRED RICHARTZ	
Inszenierte Körperträume: Reartikulationen von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus	77
THOMAS BALISTIER	
Freiheit, Gemeinschaft, Macht – Die Gewaltfaszination der SA	91
<i>Formative Ästhetik als Instrument zur mentalitären Beherrschung von Jugendlichen</i>	
ULRICH HERRMANN	
Formationserziehung – Zur Theorie und Praxis edukativ-formativer Manipulation von jungen Menschen.	101

HARALD SCHOLTZ	
Von der Feiermanie zum Verpflichtungsritual – Zur totalitären Dynamik bei der Gestaltung von Feiern für Vierzehnjährige	113
MONIKA WAGNER	
Erinnern und Beteiligen als Strategie der Gemeinschaftsstiftung – Die Ausmalung des Karlsruher Helmholtz-Gymnasiums	123
GISELA MILLER-KIPP	
Schmuck und ordentlich und immer ein Lied auf den Lippen – Ästhetische Formen und mentales Milieu im Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend (RADwJ) ...	139
FRIEDRICH KOCH	
„Hitlerjunge Quex“ und der hilflose Antifaschismus	163
LORENZ PEIFFER	
„Soldatische Haltung in Auftreten und Sprache ist beim Turnunterricht selbstverständlich“ – Die Militarisierung und Disziplinierung des Schulsports	181
WOLFGANG MANZ	
Arbeitsbereitschaft im Nationalsozialismus	197
MARTIN KIPP	
Militarisierung der Lehrlingsausbildung in der „Ordensburg der Arbeit“	209
ULRICH NASSEN	
„Soldaten der Arbeit“ und „Fröhliche Arbeitsmaiden“ – Arbeitsdienstliteratur für Kinder und Jugendliche	221
 <i>Der Aufbruch in den Untergang – die epochale Bedeutung der nationalsozialistischen ästhetischen Praxis</i>	
HANS-CHRISTIAN HARTEN	
Vom Erlösungswunsch zum Vernichtungswahn – Das nationalsozialistische Millenium im utopie- und heilsgeschichtlichen Kontext.	239
Über die Autorinnen und Autoren dieses Bandes	249

„Sieg des Glaubens“

Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda¹

Im Sommer 1933 wurde der erste Parteitag der NSDAP nach der Ernennung ADOLF HITLERS zum Reichskanzler vorbereitet. Das nationalsozialistische Regime hatte sein wichtigstes innenpolitisches Ziel bereits verwirklicht – die „Ausrottung des Marxismus mit Stumpf und Stiel“: Die Organisationen der Arbeiterbewegung – die Parteien SPD und KPD, die verschiedenen Gewerkschaften, Sport- und Kulturorganisationen – waren zerschlagen. Von dieser Seite konnte die politische Herrschaft der NSDAP nicht mehr in Frage gestellt werden. Die Nationalsozialisten feierten den „Reichsparteitag des Sieges“.

Die NSDAP-Aufmärsche in den letzten Jahren der Weimarer Republik waren regelmäßig begleitet von massiv und systematisch betriebenen Terror großer SA- und SS-Verbände gegen „rote“ Arbeiterviertel und gegen Kundgebungen oder Treffpunkte von Arbeiterorganisationen. Mit Vorliebe marschierte die SA in provokativer Absicht durch Stadtviertel, die als Hochburgen der Arbeiterbewegung galten. In zweifacher Hinsicht war die SA für die NSDAP der Weimarer Republik das zentrale Propagandamittel: Ästhetisch zeigte die SA ihr Gewaltpotential bei Aufmärschen und Kundgebungen durch geschlossenes Auftreten mit Fahnen und in Uniform. Mit unterschiedlicher Akzentuierung wurde die Nachahmung militärischer Rituale zwar von allen relevanten Parteien der Weimarer Republik zur Wählerwerbung eingesetzt. Kennzeichnend für die öffentliche Selbstdarstellung der NSDAP aber war die entschlossene, gezielte und massenhafte Anwendung dieser Gewalt – schlagartig verwandelten sich die Marschkolonnen der SA in eine erbarmungslose Schlägertruppe. Auf diese Weise sind einige „Blutsonntage“ in die Geschichte der Weimarer Republik eingegangen.²

Im Herbst 1933, ein halbes Jahr nach der Machteinsetzung HITLERS, war die öffentliche Zurschaustellung physischer Gewaltanwendung auf der innenpolitischen Bühne nicht mehr nötig und auch nicht geraten. Um so mehr wurden nun die ästhetischen Qualitäten des nationalsozialistischen Gewaltpotentials hervorgehoben. Dies schlug sich darin nieder, daß allergrößter Wert auf die äußere Erscheinung der Teilnehmer und ihren militärischen Drill gelegt wurde. So verfügte der Jugendführer VON SCHIRACH, daß das von jedem Gebiet zu stellende „Kontingent an Jungen aus besonders ausgesuchtem, erlesenem, tadellos angezogenem und zuverlässigem Material gewählt, und für die Herbstparade 1933 in Nürnberg ab sofort besonders geschult wird“.³ Hochzufrieden mit der ästhetischen Lei-

1 Diese Abhandlung beruht auf einer langjährigen Zusammenarbeit mit DAVID CULBERT (Louisiana State University) zum Themenkreis der drei Parteitagfilme von LENI RIEFENSTAHL; vgl. unsere Aufsätze LOIPERDINGER / CULBERT 1988, CULBERT / LOIPERDINGER 1992. Für großzügige Unterstützung danke ich ENNO PATALAS und dem Filmmuseum München.

2 Vgl. meine Fallanalyse zum „Braunschweiger Blutsonntag“ 1931, JASCHKE/LOIPERDINGER 1983. – Zum Thema insgesamt vgl. den Beitrag von BALISTIER in diesem Band.

3 Der Jugendführer des Deutschen Reiches, Befehl für den Aufmarsch zum Reichsparteitag 1933 in Nürnberg, 31. 7. 1933 (Bundesarchiv NS 26/339).

stung seiner Mannschaft in Nürnberg äußerte sich der Stabschef der SA ERNST RÖHM nach dem Parteitag: „Die Herbstparade hat die Aufgabe, die ich ihr ... stellte, ‚ein stolzer Ausdruck der Macht der SA zu sein‘, in vollem Umfang erfüllt. ... Das deutsche Volk und die Welt haben einen Aufmarsch erlebt, den es noch niemals in solcher Größe, Wucht und Schönheit gegeben hat.“⁴

Mit der wachsenden Bedeutung der Ästhetisierung körperlicher Gewalt wuchsen auch die ästhetischen Ansprüche an die publizistische Darstellung des „Reichsparteitags des Sieges“. Dies galt vor allem für das Medium Film: Mit einem konventionellen Berichtsfilm, wie er unter Leitung BALDUR VON SCHIRACHS unter gänzlich anderen technischen, organisatorischen und politischen Bedingungen vom letzten Parteitag im Jahre 1929 hergestellt worden war (TYRELL 1978), konnte es jetzt nicht mehr getan sein.

HITLER und GOEBBELS teilten offenbar beide die Einschätzung, daß die Filmleute der Partei den erhöhten Stilisierungsbedarf nicht zufriedenstellen konnten. Durch *ästhetische* Qualität vermochten die bisherigen Filmproduktionen der NSDAP in der Tat nicht zu bestechen. Dennoch wurde festgestellt, daß die Partei den Parteitagfilm selbst herstellen sollte: Durch eine Verordnung hat GOEBBELS am 11. Mai 1933 der Hauptabteilung „Film“ der Reichspropagandaleitung der NSDAP das Monopol für alle Filmaufnahmen von Parteiveranstaltungen zugesprochen. Künstlerische Kompetenz mußte aber außerhalb der parteieigenen Filmorganisation gesucht und angeworben werden. Das Projekt des 1933er Parteitagfilms bekam dadurch den Charakter eines Experiments, um so mehr, als man sich erstaunlicherweise an eine Frau wandte – eine junge Frau, die sich als Tanzschülerin von MARY WIGMAN und als Darstellerin in einigen Bergfilmen von ARNOLD FANCK einen Namen gemacht hatte: LENI RIEFENSTAHL wurde mit der „künstlerischen Gestaltung“ des Parteitagfilms betraut.

1. Die Regisseurin Leni Riefenstahl

Es ist nicht geklärt, ob der Anstoß dazu von HITLER oder von GOEBBELS kam. Jedenfalls wurde das Vorhaben noch im Frühjahr 1933 auf den Weg gebracht. Bereits am 16. Mai machte GOEBBELS LENI RIEFENSTAHL den Vorschlag, einen „Hitlerfilm“ zu drehen. GOEBBELS notierte in sein Tagebuch: „Sie ist begeistert davon.“ (S. 421) Von nun an bleiben die beiden Chef-Propagandisten der Partei und die Filmkünstlerin in ständigem Kontakt. Ganz abgesehen von diversen gemeinsamen Ausflügen, von Abendessen und Filmvorführungen im Hause GOEBBELS oder bei HITLER wird eine Reihe von Gesprächen und Terminen eigens zum Projekt „Parteitagfilm“ anberaumt. Aus den Tagebucheinträgen von GOEBBELS kann der Terminkalender von LENI RIEFENSTAHL für die Vorbereitung des Parteitagfilms wenigstens teilweise rekonstruiert werden:

11. Juni: Besprechung des Filmvorhabens mit GOEBBELS. Dieser notierte (jeweils am darauffolgenden Tag): „Sie ist die einzige von all den Stars, die uns versteht.“

12. oder 13. Juni: Besprechung des Filmprojekts mit HITLER. Ergebnis dieses Gesprächs muß wohl gewesen sein, daß HITLER persönlich an LENI RIEFENSTAHL den Regieauftrag erteilt, denn GOEBBELS notiert in sein Tagebuch: „Die RIEFENSTAHL hat mit HITLER gesprochen. Sie fängt nun mit ihrem Film an.“ Bis zur Eröffnung des Parteitags sind noch gut zehn Wochen Zeit.

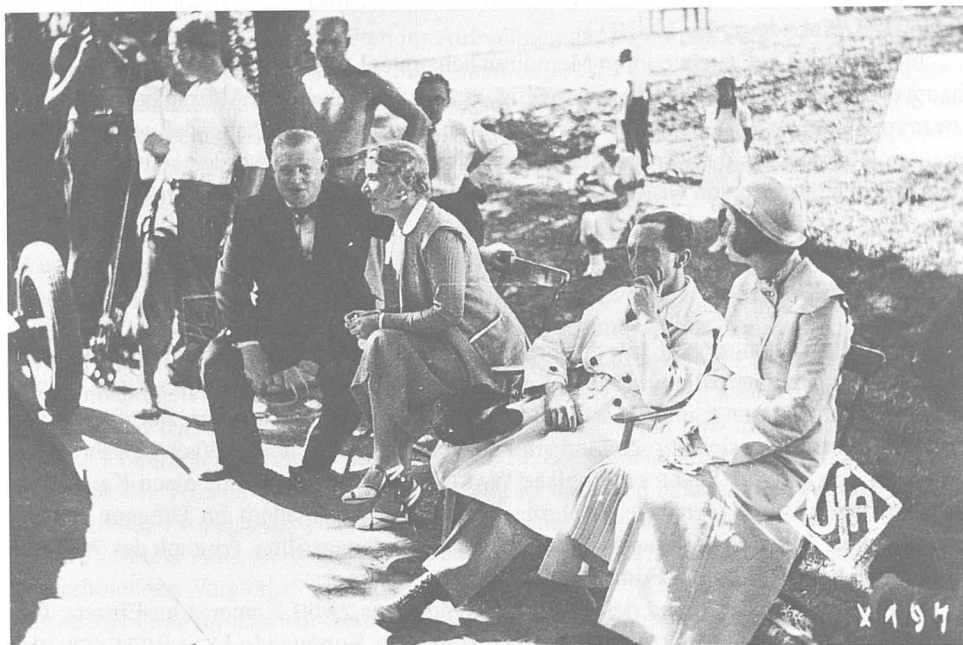
19. Juni: Der Film wird mit GOEBBELS „durchgesprochen“.

4 Der Oberste SA-Führer, Tagesbefehl, 6. 9. 1933 (Bundesarchiv NS 23/189).

8. Juli: LENI RIEFENSTAHL beobachtet mit dem Propagandaminister die Dreharbeiten zum ersten nationalsozialistischen Spielfilm der Ufa, der unter der Regie von Pg. RICHARD SCHNEIDER-EDENKOBEN hergestellt wird (vgl. Abb. 1). Der Film soll erst „Blut und Scholle“ heißen, er kommt dann mit dem Titel „Du sollst nicht begehren“ am 31. 10. 1933 zur Uraufführung.

13. August: LENI RIEFENSTAHL begibt sich in das Haus von GOEBBELS, dort werden „Filmfragen“ besprochen.

15. bis 17. August: LENI RIEFENSTAHL besucht den Propagandaminister in seinem Urlaubsort Heiligendamm an der Ostsee. Es darf wohl angenommen werden, daß während dieser drei Tage auch über den Parteitagfilm gesprochen wird.



Josef Goebbels und Leni Riefenstahl zu Besuch bei den Dreharbeiten von „Du sollst nicht begehren“ (Arbeitsitel: Blut und Scholle)

Die maßgebliche Mitwirkung der Regisseurin an der Filmproduktion der NSDAP über den „Reichsparteitag des Sieges“ wurde erst eine Woche vor Beginn der Parteitagsfeierlichkeiten bekanntgegeben. Am 23. August teilte die Nationalsozialistische Partei-Korrespondenz (NSK) mit: „Vom Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg wird auf Weisung der Reichsleitung von der Reichspropagandaleitung, Hauptabteilung IV (Film) ein Film hergestellt, dessen künstlerische Leitung auf besonderen Wunsch des Führers Fräulein LENI RIEFENSTAHL übernimmt.“

Die Entscheidung, damit ein Nicht-Parteimitglied und noch dazu eine Frau zu betrauen, muß bei den Filmleuten der Partei auf Unmut gestoßen sein – auch dann, wenn diese Weisung als „Führerbefehl“ direkt von HITLER kam. Wenn schon überhaupt kaum Frauen am Parteitag selbst teilnahmen, warum sollte dann ausgerechnet beim Parteitagsfilm eine Frau maßgeblich mitwirken? Und warum sollten verdiente Parteigenossen zurückgesetzt werden gegenüber einer Frau, die noch nicht einmal Parteimitglied war und sich bisher um die Partei keinerlei Verdienste erworben hatte?

Die späte Veröffentlichung von HITLERS Auftrag an LENI RIEFENSTAHL, der GOEB-

BELS' Tagebuch zufolge schon Mitte Juni erteilt wurde, deutet auf einige Auseinandersetzungen hinter den Kulissen hin. Daß es während des Parteitags selbst zu einer ganzen Reihe von Kompetenzstreitigkeiten kam, läßt sich Anfang September mehreren Artikeln der Filmfachpresse entnehmen.⁵ Und als wollte man Einwänden gegen RIEFENSTAHLs Parteitagfilm vorbeugen, wurde vor der Uraufführung ausdrücklich betont: „Nichts hatte ihr die Aufgabe leicht gemacht. Erst vier Tage vor Beginn des Parteitags traf die Berufung durch den Führer bei ihr ein, so daß es nicht einmal mehr möglich war, ... Vorbereitungen für wichtige entscheidende, unentbehrliche Aufnahmen zu treffen.“ (Nationalsozialistische Partei-Korrespondenz, 23. 11. 1933)

In Interviews und auch in ihren Memoiren behauptet LENI RIEFENSTAHL, sie habe überhaupt erst in der letzten Augustwoche völlig überraschend von dem Auftrag erfahren – und zwar von HITLER selbst, der angeblich „rasend vor Zorn“ gemerkt habe, daß seine Weisungen von Kreisen aus dem Propagandaministerium hintertrieben worden seien.⁶ Wie sich den Tagebuchnotizen von GOEBBELS entnehmen läßt, ist das allenfalls die halbe Wahrheit.

2. Die Dreharbeiten

Es gelang LENI RIEFENSTAHL, für die Dreharbeiten in Nürnberg drei hervorragende Kameramänner zu gewinnen, die unter ihrem persönlichen Kommando arbeiten sollten. Es waren dies SEPP ALLGEIER und FRANZ WEIHMAYR, alte Bekannte aus den Bergfilmen von ARNOLD FANCK, die sich bei schwierigen Außenaufnahmen schon vielfach bewährt hatte. Auch der von ALBERT SPEER empfohlene WALTER FRENTZ, der gerade einen Kajak-Film gedreht hatte, konnte wertvolle Erfahrungen beisteuern, vor allem im Umgang mit der Handkamera. Alle drei leisteten später auch für den Parteitagfilm „Triumph des Willens“ und für die beiden Olympia-Filme ganze Arbeit.

Insgesamt waren während des Parteitags mindestens zwölf Kameras im Einsatz: Gesehen von den drei Kameras unter dem persönlichen Kommando LENI RIEFENSTAHLs, filmten vier Wochenschauen mit neun Operateuren⁷, möglicherweise auch noch die Abteilung „Film“ der Reichspropagandaleitung mit einer unbekannten Zahl eigener Operateure.⁸ Daß LENI RIEFENSTAHL bei den Dreharbeiten außer über ihre drei eigenen Kameras

5 Das Fachorgan „Licht-Bild-Bühne“ bildet sozusagen die Tribüne für die publizistischen Rückzugsgefechte der Hauptabteilung Film. Am Vortag des Parteitags druckt die „Licht-Bild-Bühne“ auf der ersten Seite einen Aufsatz der Landesfilmstelle Nord-Ost der NSDAP ab mit dem Titel: „Der Reichsparteitag der NSDAP im Film“ – LENI RIEFENSTAHL wird gar nicht erwähnt, wohl aber, daß die Reichspropagandaleitung unter ARNOLD RAETHER und EBERHARD FANGAUF über einen Stab von 50 Filmleuten gebietet (Licht-Bild-Bühne, 30. 8. 1933). Zwei Tage später wird ein Interview mit dem „Völkischen Beobachter“ übernommen, der – *nota bene* – LENI RIEFENSTAHL die „Gesamtleitung über die Filmaufnahmen“ zuspricht. Daß nach dem Parteitag ein Artikel „Film vom Reichsparteitag im Werden“ besonders hervorhebt, daß alle Aufnahmen wie vorgesehen abgedreht und gut gelungen seien, klingt eher wie ein Dementi – zumal als Nachsatz vermerkt wird, daß ARNOLD RAETHER einen bis zum 3. Oktober währenden Erholungsurlaub angetreten hat (Licht-Bild-Bühne, 5. 9. 1933). Schließlich wird ein Rundfunkbericht des Leiters des NSDAP-Filmvertriebs CURT BELLING abgedruckt, der LENI RIEFENSTAHL wiederum mit keinem Wort erwähnt, wohl aber die Verdienste des Pg. RAETHER in den Mittelpunkt stellt – und im übrigen davon ausgeht, daß der Film bereits Ende September fertig sein werde (Licht-Bild-Bühne, 8. 9. 1933).

6 Vgl. Riefenstahl 1987, S. 204f., vgl. auch HERMAN WEIGEL, Interview mit LENI RIEFENSTAHL (Filmkritik 1972, Heft 8, S. 399) und RIEFENSTAHLs Äußerungen in der Talkshow „Je später der Abend“, ARD, 30. 10. 1976.

7 Film-Kurier, 25. 11. 1933.

8 Übereinstimmend werden insgesamt 20 bis 25 Operateure angegeben vom „Völkischen Beobachter“, 2. 12. 1933, und von der „Licht-Bild-Bühne“, 5. 9. 1933.

auch noch über andere Kamerateams verfügen konnte, ist unwahrscheinlich. Vor lauter Klagen über „Demütigungen, Schikanen und Verweigerungen“ (1987, S. 208) vergißt die Regisseurin in ihren Memoiren aber zu erwähnen, daß ihre Kameraleute entscheidende Vorrechte genossen, vor allem für die Aufnahmen des Hauptdarstellers ADOLF HITLER: Direkt neben der Limousine, in der HITLER und RÖHM stehend den Vorbeimarsch der SA-, SS- und Stahlhelmsformationen abnahmen, stand die Kamera von SEPP ALLGEIER, der noch dazu von HITLER persönlich das Privileg erhalten hatte, den Vorbeimarsch aus dem Fond des „Führerwagens“ filmen zu dürfen.

Die vier Wochenschauen stellten ihr Aufnahmемaterial für den Parteitagfilm zur Verfügung, so daß LENI RIEFENSTAHL zwar nicht *on location* die Kamerateams selbst, aber doch im nachhinein die von ihnen belichteten Aufnahmen verwenden konnte. Wie die Fachpresse übereinstimmend berichtete, standen ihr für den Schnitt insgesamt 16.000 Meter Film zur Verfügung.⁹ Ganz allein auf sich gestellt schneidet sie allerdings nicht: Als Cutter steht ihr zumindest GUSTAV („Guzzi“) LANTSCHNER zur Seite.¹⁰

Über die Arbeit am Schneidetisch schreibt die Regisseurin in ihren Memoiren (S. 209): „Lustlos begann ich das Filmmaterial zu sortieren und bemühte mich, irgend etwas Brauchbares zusammenzuschneiden. Da der Film weder eine Handlung noch ein Manuskript hatte, konnte ich nur versuchen, die Bilder aneinanderzureihen, daß eine optische Abwechslung und ein gewisser Bildrhythmus entsteht.“ LENI RIEFENSTAHL verschweigt ihren unbändigen künstlerischen Ehrgeiz, auf den sich HITLER verlassen konnte, und stellt als Notbehelf dar, was in Wirklichkeit die Geburt eines neuen Stils in der nationalsozialistischen Dokumentarfilmpropaganda gewesen ist. Dieser neue Stil wird ein Jahr später mit „Triumph des Willens“ seine Perfektionierung erfahren und bald von den Kulturfilm- und Wochenschau-Propagandisten nachgeahmt werden.

Ihre zentrale Aufgabe beim Schnitt sieht LENI RIEFENSTAHL darin, „die sich vielfach wiederholenden Vorgänge ... rhythmisch zu gestalten.“¹¹ Damit ist auch schon das Erfolgsrezept ihrer stilistischen Neuerungen benannt: Die Nationalsozialisten, die sich selbst als „Bewegung“ titulieren, wollen als mobilisierende Kraft eines nationalen Aufbruchs gezeigt und gesehen werden. RIEFENSTAHLs originäre Leistung beim Nürnbergfilm von 1933 besteht darin, daß sie eine Art „filmische Transkription“ des Parteitags schafft.¹² Sie erreicht das, indem sie sich bei der Arbeit am Schneidetisch ganz auf die Rhythmisierung und damit auch Dynamisierung der Aufnahmen vom „Reichsparteitag des Sieges“ konzentriert. Für diese Ästhetisierung des Parteitags im Film bietet die scheinbar unpolitische Begeisterung der Tänzerin und Bergfilm-Darstellerin für die Ideale von „Kraft und Schönheit“ bessere subjektive Voraussetzungen als die explizit politische Parteinahme eines überzeugten Nationalsozialisten. Unter der Protektion HITLERS und zugleich außerhalb der Partei stehend, braucht LENI RIEFENSTAHL außerdem keinerlei Rücksichten auf Proporzgesichtspunkte und interne Parteiquerelen zu nehmen. Gegen die Reichspropagandaleitung

9 In ihren Memoiren spricht sie von „nur 12.000 Meter“ (S. 210): Das mag wenig sein im Vergleich zu den ein Jahr später für „Triumph des Willens“ abgedrehten exorbitanten 120.000 Filmmetern. Für damalige Verhältnisse ist es aber alles andere als dürftig. Das Drehverhältnis ist immerhin eins zu sieben.

10 Im Anhang zu einem Vertrag für den Winterolympiade-Film werden als bisherige Tätigkeiten von GUZZI LANTSCHNER aufgelistet: „Erster Mitarbeiter von Fräulein RIEFENSTAHL bei ‚Sieg des Glaubens‘, ‚Triumph des Willens‘ und ‚Wehrmachtfilm‘ als Cutter, bei ‚Triumph des Willens‘ und ‚Wehrmachtfilm‘ außerdem als Operateur gearbeitet.“ (Geschäftsstelle des Reichsparteitagfilms 1935, Berlin, 25. 11. 1935).

11 Völkischer Beobachter, 1. 12. 1933.

12 HILMAR HOFFMANN, Vortrag über „Sieg des Glaubens“ an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt, 28. 1. 1986; vgl. Frankfurter Rundschau, 30. 1. 1986, S. 17.

der NSDAP behält HITLER recht mit seiner Entscheidung, auf „Kunst“ zu setzen und nicht so sehr auf einwandfrei nationalsozialistische „Gesinnung“: „LENI RIEFENSTAHL hat dem Vertrauen, das ihr die künstlerische Gestaltung des Films überantwortet hat, alle Ehre gemacht. Sie hat mit sicherem Takt, echt deutschem Gefühl und einem untrüglichen Blick für die Bildwirksamkeit aus den vielen Tausend Metern ... das ausgesucht, zusammengestellt und durch geschickte Überblendungen verbunden, was dem Film die große Ganzheit gibt.“¹³

3. Die Präsentation des Films

Nach der am 1. Dezember 1933 als Staatsakt begangenen Uraufführung wurde der Film, dem HITLER persönlich den Titel „Sieg des Glaubens“ gegeben hat, von der Presse überschwenglich gelobt: Musikalische Vergleiche wurden bemüht – ein „filmisches Oratorium“¹⁴, eine „gigantische und triumphale Bildsinfonie“¹⁵ –, und höchst offiziell bescheinigte das Parteiorgan der NSDAP, daß LENI RIEFENSTAHL gelungen sei, was sie wollte, nämlich: „vor allem keinen spießigen chronologischen Film, keine Wochenschau, nicht irgendein gefilmtes Festprogramm, sondern den Geist des Reichsparteitages festhalten“.¹⁶

Die Kinoauswertung von „Sieg des Glaubens“ lief zunächst über die Erstaufführungstheater der deutschen Großstädte, mit entsprechendem Rahmenprogramm wie Ansprachen lokaler NSDAP-Größen, SA-Kapelle usw.¹⁷ Nach einer Woche verlängerte das Aufführungstheater, der renommierte Berliner Ufa-Palast am Zoo, die Laufzeit des Parteitagfilms – nicht wegen großer Kassenerfolge, sondern auf Bitten der Reichsleitung der NSDAP, damit die verschiedenen Parteioorganisationen ausreichend Gelegenheit zum Filmbesuch hätten.¹⁸

Überhaupt wurde die Verbreitung des Parteitagfilms von der NSDAP nachhaltig unterstützt. Schon vor der Uraufführung hieß es: „Es ist wohl selbstverständlich, daß jeder deutsche Mann, jede deutsche Frau, jedes deutsche Kind sich diesen Film anschauen wird.“¹⁹ GOEBBELS ordnete an, daß die Ortsgruppen der NSDAP am jeweiligen Tag der Filmaufführung keine dienstlichen Veranstaltungen durchführen sollten, um so die Kinovorführung zu einer „machtvollen Kundgebung“ zu machen.²⁰ Die Gaufilmstellen arrangierten Sondervorstellungen; so wurden für das zweite Dezemberwochenende 17 Großveranstaltungen mit „Sieg des Glaubens“ – Nachtvorstellungen und Matineen – in Berliner Lichtspielhäusern angekündigt; im Beiprogramm lief der Film „Blut und Boden“²¹, eine propagandistische Darstellung des Bauerntums im nationalsozialistischen Staat. Mitte Dezember dürfte die Auswertung des Parteitagfilms in den großen kommerziellen Kinos der Städte im wesentlichen abgeschlossen gewesen sein.

Entscheidend wichtig wurde nun der Schmalfilmvertrieb durch die Gaufilmstellen der

13 Kinematograph, 2. 12. 1933.

14 Film-Kurier, 2. 12. 1933.

15 Licht-Bild-Bühne, 2. 12. 1933.

16 Völkischer Beobachter, 2. 12. 1933.

17 Im „Kinematograph“ vom 5. 12. 1933 finden sich Kurzberichte über festliche Premieren in sechs Großstädten; in Breslau läuft der Film in fünf Theatern gleichzeitig an.

18 Kinematograph, 7. 12. 1933.

19 Gleichlautend Film-Kurier, 25. 11. 1933, und Völkischer Beobachter, 1. 12. 1933.

20 Film-Kurier, 2. 12. 1933.

21 Kinematograph, 8. 12. 1933.

NSDAP: „Sieg des Glaubens“ war hier mit 79 Kopien im Einsatz. Er sollte auf diesem Weg Millionen von Erwachsenen, insbesondere auf dem flachen Land, und allen Schulkindern gezeigt werden. Ob dieses Vorhaben im vollen Umfang verwirklicht worden ist, muß offenbleiben. Immerhin waren Ende Januar alle Kopien für die nächsten zwei Monate ausgebucht, und die Zuschauerbeteiligung erreichte in manchen Orten bis zu 70 Prozent.²² Wenn diese Angaben zutreffen, dann erscheint die Zahl von 20 Millionen Zuschauern, die „Sieg des Glaubens“ im Verbund mit „Blut und Boden“ im Schmalfilmvertrieb der NSDAP erreicht haben soll²³, nicht allzu übertrieben. Die Herstellungskosten, von LENI RIEFENSTAHL mit 60.000 RM beziffert²⁴, dürften wieder zurückgeflossen sein, so daß „Sieg des Glaubens“ für die NSDAP wohl kein Verlustgeschäft gewesen ist.

4. „Sieg des Glaubens“ – „Triumph des Willens“

Der Parteitagfilm „Sieg des Glaubens“ ist ein reichhaltiges historisches und filmgeschichtliches Dokument – nicht trotz, sondern *wegen* der propagandistischen Ambition, die übliche Art der Wochenschaudarstellung zu überwinden. Als erster erfolgreicher Versuch, einen neuen Stil in der nationalsozialistischen Dokumentarfilmpropaganda zu etablieren, ist „Sieg des Glaubens“ eine wichtige Quelle für die öffentliche Selbstdarstellung der NSDAP wenige Monate nach der Machteinsetzung vom 30. Januar 1933.

Quellenkritisch erschließt sich „Sieg des Glaubens“ sehr anschaulich vom 1934er Parteitagfilm „Triumph des Willens“ her, und zwar sowohl zeitgeschichtlich wie filmgeschichtlich²⁵: Die machtpolitische Konsolidierung der NSDAP von der „Bewegung“ zum „System“, die 1933/34 in mehreren Etappen vor sich geht, ist am veränderten Szenarium der beiden Parteitage dieser Jahre ablesbar. Der machtpolitische Zuwachs wird filmästhetisch mitvollzogen – in der Konsolidierung des neuen filmischen Stils, den LENI RIEFENSTAHL mit ihrem Team bei der kinematographischen Bearbeitung des Parteitagsgeschehens mit der Kamera und am Schneidetisch kreiert.

Es liegt hier der in der Publizistikgeschichte seltene Fall vor, daß das Szenarium einer regelmäßig abgehaltenen staatspolitischen Feier im Abstand von einem Jahr von einem personell identischen filmischen Gestaltungswillen bearbeitet wird. Beide Male, im Herbst 1933 und im Herbst 1934, liegt die „Richtlinienkompetenz“ für die Parteitagsverfilmung bei LENI RIEFENSTAHL. Schon 1933 stehen die wichtigsten Kamerastandorte und Operateure unter ihrem Kommando, und bei der Bearbeitung des Aufnahmемaterials am Schneidetisch genießt sie in etwa den gleichen Gestaltungsfreiraum wie ein Jahr später. Um so

22 Vgl. zu diesen Angaben: Nationalsozialistische Partei-Korrespondenz (NSK), 1. 2. 1934. „Sieg des Glaubens“ ist mit der erste Film, der im großen Stil mit den neu entwickelten Ton-Schmalfilm-Projektoren zum Einsatz kommt. Die Klangfilm stellt ihre neue Schmalfilmapparatur erstmals am 23. November 1933 vor (Reichsfilmbblatt, 25. 11. 1933), die Agfa stellt ihren neuen Ton-Schmalfilm-Projektor im Münchner Museumssaal im April 1934 vor – zum Abschluß der Veranstaltung wird der Parteitagfilm „Sieg des Glaubens“ vorgeführt (Nationalsozialistische Partei-Korrespondenz, 19. 4. 1934).

23 Diese Zahl nennt der Leiter des nationalsozialistischen Filmvertriebs, CURT BELLING (vgl. Belling 1936, S. 70). BELLING beziffert die Bevölkerungszahl von Gemeinden ohne ortsfestes Filmtheater auf 23 Millionen (S. 71): Die Propagandaeinsätze der Gaufilmstellen zielen also auf immerhin über ein Viertel der deutschen Gesamtbevölkerung – neben Schulen und den diversen parteigebundenen Einrichtungen und Verbänden.

24 RIEFENSTAHL 1987, S. 212; sie gibt für sich selbst ein Honorar von 20.000 RM an, das wäre immerhin ein Drittel der gesamten Herstellungskosten.

25 Die vergleichenden Überlegungen zu den beiden Parteitagfilmen „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“ können hier nur andeutungsweise angestellt werden; vgl. LOIPERDINGER 1987.



Victor Lutze und Hitler in „Triumph des Willens“

deutlicher wird im Vergleich der beiden Filme sichtbar, wie sich die Darstellung des politischen Herrschaftsgefüges ändert.

Am auffälligsten ist ein Personalwechsel, der unter anderem auch dazu geführt hat, daß „Sieg des Glaubens“ 1934 aus dem Verkehr gezogen wurde²⁶: Hauptmann RÖHM, Stabschef der SA, tritt im 1934er Parteitagfilm „Triumph des Willens“ nicht mehr auf. Er wurde – in deutlich verminderter Rangposition – ersetzt durch VIKTOR LUTZE. RÖHM ist am 30. Juni bzw. 1. Juli 1934 mit einer Reihe führender Gefolgsleute auf persönlichen Befehl ADOLF HITLERS ermordet worden. Hintergrund für dieses Blutbad war ein innenpolitischer Machtkampf: RÖHM stand dem angestrebten Bündnis zwischen NSDAP-Führung und Generalität im Wege. Er verfolgte das Konzept, die SA zu einer Art Volksheer der „nationalsozialistischen Revolution“ zu machen. HITLER wollte sich bei der Vorbereitung der geplanten Eroberungskriege aber lieber auf die professionellen Militärs verlassen. Dieser Machtkampf innerhalb der NSDAP wurde vom „Führer“ durch die Liquidierung RÖHMs entschieden.

26 In der Filmliteratur gilt „Sieg des Glaubens“ als verschollen – angeblich soll HITLER den Befehl gegeben haben, sämtliche Kopien zu vernichten. Eine Ausnahme machen FRANCIS COURTADE und PIERRE CADARS, die eine – wenn auch fehlerhafte und ungenaue – Inhaltsangabe des Films geben (Courtade/Cadars 1975, S. 53f.). – Ein ausführliches Protokoll von „Sieg des Glaubens“ ist nachzulesen bei LOIPERDINGER/CULBERT 1988, S. 20–28.



Hitler und Ernst Röhm in „Sieg des Glaubens“

Im „Sieg des Glaubens“ jedoch wurde ERNST RÖHM – seiner tatsächlichen Stellung entsprechend – noch als die unangefochtene Nummer zwei der nationalsozialistischen Hierarchie dargestellt: RÖHM stand beim Vorbeimarsch von SA, SS und „Stahlhelm“ hinter HITLER im offenen Fond der „Führerlimousine“; mehrmals schnitt LENI RIEFENSTAHL auch eine Großaufnahme der beiden in den Vorbeimarsch ein. Es wurde also klar gezeigt, daß der Vorbeimarsch von einem Duo abgenommen wurde – nicht von HITLER allein als unumschränktem Führer von Staat und Partei wie ein Jahr später in „Triumph des Willens“. Beim Appell der SA im Luitpoldhain nahm HITLER die Totenehrung gemeinsam mit seinem „alten Kampfgefährten“ ERNST RÖHM vor. Und nach der Appellmeldung reichten sich beide vor aller Augen die Hände, bevor HITLER zu seiner Rede an die SA anhub. RÖHM ist auch die einzige Person im ganzen Film, die außer der Reihe das Wort an HITLER richtet, also mit HITLER in Kontakt tritt, ohne daß das vom Ritual des Parteitagsgeschehens vorgesehen war: Bei der Eröffnung des Parteikongresses in der Luitpoldhalle zeigt der Film, wie die beiden kurz vor Beginn der Zeremonie noch ein paar Worte wechseln, gleichsam privat und halblaut unter Ausschluß der Umstehenden, die nicht im Bild sind. In diese Aufnahme schneidet RIEFENSTAHL in Großaufnahme einen mißtrauisch äugenden GÖRING ein. GÖRING ist neben HIMMLER einer der Hauptgegner von RÖHM – die Regisseurin trennt also gleichsam den vertraulichen Gesprächsfaden von HITLER und RÖHM, indem sie GÖRING dazwischentreten läßt. Ob beabsichtigt oder nicht – politische Konstellationen beim



Übergang der NSDAP von der „Bewegung“ zum „System“ sind auf diese Weise deutlich gekennzeichnet.

Das filmische Porträt von ADOLF HITLER ist in „Sieg des Glaubens“ längst noch nicht so eindeutig wie im Film des 1934er Parteitags. Im Unterschied zu „Triumph des Willens“ enthält „Sieg des Glaubens“ keine Aufnahmen von der Rede ADOLF HITLERS, die jeweils den krönenden Abschluß des Parteitags bildete. Dafür mögen 1933 technische und organisatorische Gründe verantwortlich gewesen sein. Dennoch ist festzuhalten, daß die Dramaturgie von „Triumph des Willens“ von Anfang bis Ende auf den Hauptdarsteller HITLER ausgerichtet ist. Alles hebt darauf ab, daß die Schlußrede HITLERS, obwohl in „langweiligen“, langen Naheinstellungen gefilmt, ihre Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlte.²⁷

Deutliche Ansätze zur Stilisierung ADOLF HITLERS als diesseitigem Erlöser und politischem Heiland sind aber auch schon im „Sieg des Glaubens“ zu verzeichnen. So beginnt und endet z.B. der Vorbeimarsch von SA und SS mit einer Großaufnahme von HITLERS waagrecht ausgestrecktem Arm. Für das Kinopublikum steht dazu im Programmheft zu lesen: „Groß ragt seine Hand ins Bild, kein stereotyper Gruß mehr, sondern das Symbol des Segens.“ Auch die Eröffnung des Parteikongresses ist als Huldigung für den „Führer“

²⁷ Vgl. zur Darstellung der HITLER-Dramaturgie in „Triumph des Willens“ ausführlich LOIPERDINGER 1987, S. 68–72, 88–90.

konzipiert – die Rede von HESS ist auf die Schlußpassagen zusammengeschnitten, die HITLER als den ersten Kämpfer der Partei feiern. Ob die – nicht übersetzten – italienischen Grußworte von MUSSOLINIS Gesandtem im Film auch der Huldigung HITLERS dienen, ist jedoch zweifelhaft.

GOEBBELS' Zeitung „Der Angriff“ bemerkte zum historischen Status von „Sieg des Glaubens“: „Dieser Film ist ein Zeitdokument von unschätzbarem Wert. Er dokumentiert den Übergang von der Partei zum Staat.“²⁸ „Triumph des Willens“ dokumentiert den Abschluß dieses Übergangs: Die NSDAP ist hier bereits Staat, und die „Bewegung“ ist abgedrängt ins nächtliche Dunkel einer internen SA-Feier mit dem neuen Stabschef VIKTOR LUTZE.²⁹ Im „Sieg des Glaubens“ ist die „Bewegung“ dagegen noch präsent. Zum Beispiel ruft HESS im Anschluß an seine Eröffnungsrede spontan aus: „ADOLF HITLER, wir grüßen dich.“ Dieser Nachsatz ist im offiziellen Redetext nicht verzeichnet. Daß HESS es wagen konnte, HITLER im Namen der versammelten Parteiangehörigen zu duzen, als *Primus inter pares* anzusprechen, als SA-Kameraden und Parteigenossen – diese Episode am Rande zeigt, daß HITLER im Herbst 1933 in der Öffentlichkeit noch keineswegs zur unnahbar über allen stehenden Führerfigur aufgebaut war.

Obwohl filmästhetische Gestaltungselemente für die Inszenierung eines martialischen Filmparteitags 1933 erkennbar sind: die Quintessenz der politischen Botschaft von „Triumph des Willens“ – „Treue zum Führer heißt die Bereitschaft zum Sterben für Deutschland“ (LOIPERDINGER 1987, S. 83) – läßt sich so deutlich aus dem „Sieg des Glaubens“ noch nicht herauslesen. Wenn HITLER seine Ansprache an die SA- und SS-Männer mit den Worten beendete: „Wir sind vergänglich, aber Deutschland muß leben!“, dann war das zwar eine Anspielung auf die notorische Gedichtszeile: „Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!“ Die Totenehrung im Luitpoldhain hatte aber im 1933er Parteitagfilm längst nicht den dramaturgischen Stellenwert und die ausgefeilte filmische Präsentation, die sie im „Triumph des Willens“ zum Höhepunkt des ganzen Films macht. Im „Sieg des Glaubens“ finden sich auch keine Szenen, die dem martialischen Chorspiel des Arbeitsdienstes ein Jahr später vergleichbar wären. Daß der Stabschef der SA ERNST RÖHM bei der Eröffnung des Parteikongresses in einer feierlichen Ritualhandlung die Namen der 400 Toten vorliest, die die NSDAP als „Gefallene der Bewegung“ reklamiert, wird weggelassen.

Hervorgehoben wird in HITLERS Redeausschnitten vom Appell der Politischen Amtswalter und vom Appell der SA und SS, daß die NSDAP einen historischen Sieg über die Weimarer Demokratie der „Novemberverschörer“ errungen hat – in HITLERS Reminiszenz der „Dolchstoßlegende“: „Der Frevel ist gesühnt! Die Schande ist beseitigt!“ usw. – Und daß es jetzt gilt, diesen Erfolg zu sichern und nicht wieder aus der Hand zu geben, „damit niemals wieder ein November 1918 in der deutschen Geschichte möglich wird“.

Als Tenor von RIEFENSTAHL'S Verfilmung des „Reichsparteitags des Sieges“ läßt sich resümieren: Der politische Erfolg der NSDAP wurde in Bild und Ton festgehalten und gefeiert, mit allen Anklängen an die martialische Verpflichtung zum Sterben für Deutschland, wie sie im „Triumph des Willens“ dann vorherrschend ist. Im „Sieg des Glaubens“ steht die Mobilisierung für neue und höhere Aufgaben im Dienst des Nationalsozialismus aber noch nicht alles beherrschend im Mittelpunkt von Filmhandlung und Filmgestaltung.

28 Der Angriff, 2. 12. 1933.

29 Vgl. dazu ausführlich LOIPERDINGER 1987, S. 91–109.

5. Leni Riefenstahls Filmstil und -dramaturgie

Was die Entwicklung von Filmstil und Filmdramaturgie angeht, so beurteilt LENI RIEFENSTAHL ihren ersten Parteitagsfilm heute als „unvollkommenes Stückwerk“ und „bescheidenen Film“. Immerhin gesteht sie jedoch zu: „den Zuschauern aber schien er zu gefallen, vielleicht weil er immerhin interessanter war als die üblichen Wochenschauen“ (1987, S. 212f.).

In der Tat ist „Sieg des Glaubens“ noch nicht aus einem Guß. Im nachhinein kann man als Zuschauer förmlich sehen, wie LENI RIEFENSTAHL daran arbeitet, „ihren“ Stil erst noch zu finden; dramaturgische Neuerungen werden ausprobiert und ungewohnte Kameraperspektiven werden eingeführt. Die drei Kameramänner ALLGEIER, WEIHMAYR und FRENTZ haben daran großen Anteil – schon allein dadurch, wie sie beim Drehen Bildausschnitt und Zeitpunkt der Aufnahme bestimmen. Andererseits kann der verpönte Wochenschau Stil noch nicht ganz abgestreift werden. Das liegt vor allem an den in der technischen und ästhetischen Qualität sehr unterschiedlichen Provenienzen der Aufnahme: „Sieg des Glaubens“ ist eine Kompilation aus Wochenschau material, nachträglichen Studioaufnahmen³⁰ und den zahlreichen Filmrollen, die von den drei Kameramännern der Regisseurin belichtet worden sind. Deutlich erkennbar besteht die Begrüßung HITLERS im Saal des Rathauses und die Eröffnung des Parteikongresses in der Luitpoldhalle aus Wochenschau material – wahrscheinlich von den Kamerateams der Ufa und der Deulig, die diese Ereignisse in ihrem Programm zeigten.

Es findet sich eine ganze Reihe von Szenen und kleinen Begebenheiten am Rande, die nicht für das Auge der Kamera bestimmt sind. Hierher gehört, daß HITLER im Rathaussaal von einem kleinen Mädchen einen Strauß Blumen empfängt, um ihn sogleich achtlos dem neben ihm sitzenden HESS auf den Schoß zu legen. Hierher gehört auch die kurze Verständigung zwischen HITLER und RÖHM vor der Eröffnung des Parteikongresses. Hierher gehört, daß SCHIRACH versehentlich HITLERS SA-Mütze mit seinem Hinterteil von der Brüstung der Rednerkanzel schiebt – ebenso, daß GÖRING beim Vorbeimarsch, nachdem er HITLER Meldung erstattet hat, schon im Weitergehen ist, während ihm der „Führer“ noch einen Händedruck verabreichen will. Hierher gehört, daß ERNST RÖHM während der Hitlerrede beim SA-Appell ständig an seinem Koppel herumzerrt, in dem vergeblichen Bemühen, es mit seinem Leibesumfang in Einklang zu bringen. Oder auch, daß beim Appell der Amtswalter Meldegänger kreuz und quer durchs Bild laufen. All das stört die angestrebte Feierlichkeit des Geschehens, fordert zum Lachen heraus, kurzum: diese kleinen Pannen und Verständigungsprobleme schmälern die Wirkung des Rituals – im „Triumph des Willens“ ist derlei nicht mehr sichtbar, alle unpassenden Äußerungen von Subjektivität sind hier radikal ausgemerzt.

Was indes die architektonische Gliederung der Sequenzfolge angeht, so ist „Triumph des Willens“ ein regelrechter „Nachbau“ des Parteitagsfilms von 1933. Beide Filme beginnen nicht mit der Auftaktveranstaltung des Parteitags – wie dies bei einer Wochenschau chronik, auch wegen ihrer beschränkten Zeitökonomie, zu erwarten ist –, sondern schalten eine umfängliche Einstimmung vor die eigentlichen Parteitagseignisse. „Sieg des Glaubens“ beginnt mit Aufnahmen des morgendlichen Nürnberg, die in der überliefer-

30 Studioaufnahmen wurden nötig, weil nach Angaben von Leni Riefenstahl zwei Drittel des Filmmaterials nicht verwendungsfähig sind: Die Parteitagsteilnehmer schauen in die Kamera und entwerfen damit die Aufnahmen (Film-Kurier, 25. 11. 1933).

ten Kopie nicht enthalten sind.³¹ Im dramaturgischen Konzept der Regisseurin spielte diese atmosphärische Einleitung einen wichtigen Part. Es wurde große Sorgfalt darauf verwendet und nicht mit Material geizt: LENI RIEFENSTAHL ging mit SEPP ALLGEIER vor Parteitagsgang auf die Suche nach reizvollen Nürnberg-Motiven³², und ALLGEIER belichtete am ersten Drehtag für 300 Nürnberg-Einstellungen allein 1.800 Meter Film.³³

Nahezu identisch wird in beiden Parteitagsfilmen auch die Einfahrt HITLERS in die Stadt Nürnberg gezeigt. Das gleiche gilt für den Appell der Amtswalter, die Kundgebung der Hitlerjugend und den Vorbeimarsch auf dem Hauptmarkt. Die Spannungsbögen zum Beispiel, die „Triumph des Willens“ zwischen der Erwartung der Hitlerjugend und ihrer Begeisterung beim Erscheinen des „Führers“ aufbaut (LOIPERDINGER 1987, S. 71), sind eine direkte Wiederholung der entsprechenden Szenen im „Sieg des Glaubens“.

Alle filmästhetischen Neuerungen bei Aufnahme und Schnitt, die den Stil von „Triumph des Willens“ prägen, sind bereits im „Sieg des Glaubens“ deutlich zu erkennen. Ganz abgesehen von der Musik, die ebenso wie ein Jahr später von HERBERT WINDT arrangiert wurde und den größten Teil des musikalischen Repertoires von „Triumph des Willens“ vorwegnahm, sind hier zu nennen der opernhafte Einsatz von Mauern und Fahnen als Bühnenvorhang, die Präsentation von Hoheitszeichen der NSDAP in Großaufnahme, das bildfüllende, raum- und zeitlose Fahnenmeer beim Appell der Amtsinhaber, endlich die Ankündigung des Parteitagsgangs durch die Mehrfachüberblendung läutender Glocken, die dem Stilisierungsstandard in „Triumph des Willens“ ebenbürtig ist.

Bereits im „Sieg des Glaubens“ fällt die nachträgliche Komposition von Spielfilmszenen bei der Montage am Schneidetisch auf. Wenn zum Beispiel bei der HJ-Kundgebung die Großaufnahmen von ADOLF HITLER und einem Hitlerjugend direkt hintereinandergeschnitten sind, so erweckt das beim Zuschauer zwangsläufig den Eindruck eines persönlichen *Visavis* – als würden beide, der „Führer“ und sein jugendlicher Gefolgsmann, einander gegenüberstehen und sich in die Augen schauen. Der Blickkontakt hat aber in Wirklichkeit gar nicht stattgefunden. Es handelt sich vielmehr um die Inszenierung einer kleinen Spielfilmhandlung, mit der die HJ-Kundgebung dramaturgisch überhöht wird. Derart ließen sich ganze Einstellungsfolgen aus „Sieg des Glaubens“ in den „Triumph des Willens“ einschneiden, ohne daß Charakter und Stil der filmischen Aussage im geringsten tangiert würden.

Die Bescheidenheit der Regisseurin, wenn die Rede auf ihren ersten Parteitagsfilm kommt, ist völlig fehl am Platze. Schon dem seinerzeit begeisterten Presseecho ist unschwer zu entnehmen, daß „Sieg des Glaubens“ ein stilistisch neuartiger Film ist, der sich von der bis dahin gängigen Machart nationalsozialistischer Dokumentarfilmpropaganda deutlich abhebt. Deshalb trifft aber auch nicht zu, was LENI RIEFENSTAHL vom „Triumph des Willens“ in prahlerischem Tonfall behauptet: „Es gab für die Gestaltung dieses Films kein Vorbild, nichts, woran ich mich hätte orientieren können.“ (1987, S. 226) In Wahrheit hat es sehr wohl ein Vorbild, sogar ein regelrechtes Modell für den 1934er Parteitagsfilm gegeben. Vom „Sieg des Glaubens“ her wird leicht nachvollziehbar, warum die Aufnahmen und der Schnitt im „Triumph des Willens“ so fehlerlos und so perfekt gelungen sind. Es drängt sich der Eindruck auf, daß der Film von 1933 ein Jahr später dauernd parat war,

31 Vgl. aber die einfühlsame Schilderung im „Illustrierten Filmkurier“, abgedr. bei LOIPERDINGER/CULBERT 1988.

32 Vgl. Münchner Neueste Nachrichten, 30. 8. 1933.

33 Licht-Bild-Bühne, 6. 9. 1933.

ständig als Vergleich herangezogen wurde, weil 1934 alles darangesetzt werden sollte, das gelungene Experiment des Vorjahrs zu übertreffen und den ein für allemal gültigen „Hitler-Film“ zu schaffen.

Literatur

- BELLING, C.: Der Film in Staat und Partei. Berlin 1936.
- COURTADE, Fr. / CADARS, P.: Geschichte des Films im Dritten Reich. München 1975.
- CULBERT, D. / LOIPERDINGER, M.: LENI RIEFENSTAHL's „Tag der Freiheit“: the 1935 Nazi Party Rally Film. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 12 (1992), No. 1, S. 3–40.
- FRÖHLICH, E. (Hrsg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv. Teil I: Aufzeichnungen 1924–1941, Band 2: 1931–1936. München/New York/London/Paris 1987.
- JASCHKE, H. G. / LOIPERDINGER, M.: Gewalt und NSDAP vor 1933. Ästhetische Okkupation und physischer Terror. In: Faszination der Gewalt. Politische Strategie und Alltagserfahrung. Redaktion: R. STEINWEG. (= Friedensanalysen 17, Vierteljahresschrift für Erziehung, Politik und Wissenschaft) Frankfurt 1983, S. 123–155.
- LOIPERDINGER, M.: Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von LENI RIEFENSTAHL. Opladen 1987.
- LOIPERDINGER, M. / CULBERT, D.: LENI RIEFENSTAHL, the SA, and the Nazi Party Rally Films, Nuremberg 1933–1934: „Sieg des Glaubens“ and „Triumph des Willens“. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 8 (1988), No. 1, S. 3–38.
- RIEFENSTAHL, L.: Memoiren. München 1987.
- TYRELL, A.: IV. Reichsparteitag der NSDAP, Nürnberg 1929 (= Publikation zur Filmedition G 140). Göttingen 1978.

Anschrift des Autors:

Dr. Martin Loiperdinger, Deutsches Institut für Filmkunde e.V., Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt a.M.